

**COMO
UN AYER
QUE
PASÓ**

Teatro

*Gonzalo Fontana Elboj
Juan Fco. Comendador Prisuelos*

LAS
IMS
-LAS
EXTRA
~AS

Prólogo

La obra que el lector tiene entre sus manos es una crisálida diminuta, de luz tenue, que aguarda su penúltima transformación. Todo cuanto conocemos y somos permanece en estado germinal. Los anhelos y los sueños nos recuerdan constantemente la naturaleza precaria de nuestro yo —siempre en proceso de ser—, y también la de nuestras obras. Y esta pieza no es ajena a tal verdad. Antes de llegar a las tablas, habrá de volverse a decir con palabras y acentos extraños, transitar por alguna otra región de la que el lector probablemente nunca llegará a tener noticia.

La razón de esta metamorfosis ha de buscarse en la circunstancia que ha dado origen al drama: un proyecto escolar consistente en la representación de una pieza teatral trilingüe. Aunar teatro y destrezas lingüísticas, trasladar esa natural tendencia a la interpretación que todos llevamos dentro a otras regiones de la comunicación humana, se nos antojaba una tarea atractiva y aun desafiante. Pero para emprenderla necesitábamos un *argumento*, no un simple lance anecdótico subordinado al afán polígloto. Y dimos con él en un escueto registro autobiográfico de Antonio Machado:

De Madrid a París a los veinticuatro años (1899). París era todavía la ciudad del «affaire Dreyfus» en política, del simbolismo en poesía, del impresionismo en pintura, del escepticismo elegante en crítica. Conocí personalmente a Oscar Wilde y a Jean Moréas. La gran figura literaria, el gran consagrado, era Anatole France.

El joven Machado, por entonces un poeta recental de veleidades modernistas, no era todavía el *don Antonio* regeneracionista que evocamos en la actualidad, y tuvo que sentirse francamente atraído por Oscar Wilde, quien era la imagen viva del esteticismo decadentista. París hizo el resto y propició el encuentro de dos figuras literarias, dos tipos humanos, que el imaginario actual ubica en espacios muy distantes —y aun antagónicos—. Y eso era una coincidencia que, en sí misma, constituía una llamada de atención. Por otra parte, era evidente que aquel encuentro se había tenido que desarrollar en francés, lo cual se adecuaba maravillosamente a nuestro proyecto. Ya teníamos *argumento*: el encuentro entre Machado y Wilde en aquel París cosmopolita en el que se entreveraban las osadías de las vanguardias con las controversias político-sociales a cuenta del «caso Dreyfus» o con el despertar de la reivindicación femenina. Una anécdota que en un manual de literatura pasaría por completo desapercibida se convirtió para nosotros en un punto de partida en el que vislumbramos una multitud de vetas dramáticas que explorar.

Así pues, en afable conversación con sus obras, y también con algunas de sus semblanzas, trabajamos amistad con Antonio Machado y Oscar Wilde. Pero también con Federico García Lorca, Manuel Machado, Alfred Dreyfus y Émile Zola. Todos ellos, con sus peripecias vitales, son quienes conforman la urdimbre de nuestra historia.

Este drama pone en escena la llegada de Antonio Machado y su familia a Colliure en enero de 1939. Acompañado por su madre —una anciana trastornada por la

demencia—, el poeta deja atrás la guerra, pero también España. Colliure es un pequeño pueblo costero, sitio de pescadores, que se asoma al mar azul. Allí despertarán en él recuerdos de juventud ligados a la tierra francesa: el París de la bohemia finisecular, las clases con Henri Bergson en la Sorbona, los primeros síntomas de la enfermedad que se había de llevar a Leonor, su esposa. Todo eso es Francia para Antonio Machado, amén de una lengua —el francés— que ha enseñado para ganarse la vida.

A Pauline, la propietaria del modesto hotel en el que se alojan, le explica que algunos poemas de *Campos de Castilla* los escribió precisamente en París. Y, a propósito de unos libros que halla en la estancia, le refiere un encuentro fortuito con Émile Zola y Oscar Wilde en su primera visita a la capital francesa. Estos dos gigantes de la literatura le produjeron una impresión profunda que releerá a la luz de los últimos acontecimientos y el presentimiento de su propio final.

Las circunstancias que suscitaron dicho encuentro cuarenta años atrás son las que conforman los entresijos de nuestro drama. No viene al caso dar cuenta de ellos ahora, pero es probable que el lector —y en su día también el espectador— se vea asaltado por la pregunta acerca de la historicidad de lo narrado. Aunque la única condición que se exige de un relato es la verosimilitud —la adecuación de los personajes a las circunstancias en que transcurre la acción, la coherencia en sus comportamientos y sentires y, por supuesto, la fidelidad a los acontecimientos—, el *dramatis personae*, lo singular de este elenco de personajes, exige alguna puntualización. Nos

obliga a ello, además, un elemental respeto para con ellos y para con los padecimientos de los que fueron víctimas.

Así, es preciso aclarar que los acontecimientos que referimos son esencialmente históricos: no solo sucedieron tal y como los contamos, sino que también acaecieron en las fechas consignadas. En junio de 1899, Antonio Machado llegó a París, donde permaneció unos meses junto a su hermano Manuel, quien ya residía en la ciudad. Allí trabajó para la editorial Garnier, especializada en traducciones de obras francesas al español. Y allí, en efecto, tuvo la oportunidad de conocer a Oscar Wilde. Este, tras el escándalo de su juicio y encarcelamiento, se había instalado primero en un pueblecito costero de Normandía (Berneval-le-Grand) y, tras un fugaz paso por Ruan, acabó asentándose en París, un lugar que le resultaba más familiar y promisorio. Nadie lo podía prever, pero solo le quedaba un año de vida. Un tiempo que consumiría entre cafés, tertulias y descensos a los bajos fondos de la ciudad. En aquellos cafés, tan *fin-de-siècle*, no pocos escritores españoles —Baroja, Galdós, Alejandro Sawa y, por supuesto, los hermanos Machado— se cruzaron con él. A pesar del ostracismo social y de su deterioro, Wilde continuaba ejerciendo una notable fascinación entre aquella generación de escritores en busca de nuevos horizontes literarios.

No sabemos si el joven Antonio llegó a cruzarse con Émile Zola, pero, justo en ese mismo mes de junio, el novelista regresaba a París al cabo de un año de exilio en Londres. Tras la publicación de su célebre artículo «*Yo acuso*», fue juzgado por calumnias contra el ejército

francés y condenado a prisión. Para eludir la pena, se fugó a Gran Bretaña y allí aguardó a que los ánimos se aquietaran. Unas semanas después, en agosto, se celebró en Rennes el segundo juicio del «caso Dreyfus». Una nueva derrota: el tribunal volvió a condenar al infortunado oficial y tuvieron que pasar siete años más para que los jueces reconocieran el error. Dreyfus pudo recuperar su vida y su carrera. Pero su rehabilitación llegó demasiado tarde para Zola, quien, muerto en extrañas circunstancias en 1902, no llegó a estrechar la mano del hombre por cuya causa tanto había luchado.

De lo que sí hay constancia es de la mutua animadversión entre Wilde y Zola, una inquina cuyas causas han de rastrearse en sus estilos personales, en sus opciones éticas y políticas y, sobre todo, en sus concepciones, diametralmente opuestas, del arte y la literatura. De todo ello hallará el lector diversos ecos en nuestra obra. Obviamente, el encuentro aquí narrado es pura ficción; en cambio, sí es histórico el hecho que lo motiva: nada menos que la intervención de Wilde en el «caso Dreyfus» a propósito de sus contactos con Esterházy, el verdadero espía, el autor de las falsas pruebas con las que Dreyfus fue incriminado.

¿Se trataron Lorca y Machado con la familiaridad que se apunta? No cabe duda de que se conocían y se admiraban. En aquellos años de la República en que el granadino triunfaba en los teatros con *Yerma* y *Bodas de Sangre*, se podía ver con frecuencia a don Antonio en los cafés madrileños con su eterno cigarrillo entre los dedos. Pero ambos tenían temperamentos distintos y pertenecían a

generaciones diferentes. Sus afinidades estéticas, salvando la querencia por lo popular, eran escasas: don Antonio, aunque de cuna sevillana, era ya para entonces demasiado *castellano*, y había dejado de lado el quehacer poético para abismarse por las simas de la filosofía.

Por otra parte, hay ciertos hechos relevantes —y también algunos personajes— de los que no nos hacemos eco en nuestra historia. Tal es el caso de Corpus Barga, testigo de excepción de los últimos días de Machado. De él se dice que, cuando cruzaban la frontera bajo la lluvia de aquel crudo invierno, cargaba en sus brazos con doña Ana, la madre del poeta. Tampoco se habla de Pilar Valderrama, la *Guiomar* de los versos machadianos, acerca de cuyas cartas, perdidas para siempre en un maletín abandonado en la frontera, tanto han especulado las biografías del poeta. Pero una obra teatral no puede ser un ajuste de cuentas con la Historia, y estas omisiones se deben a una razón que en literatura siempre está justificada: el servicio a la historia narrada.

El título que hemos elegido para esta obra evoca el tiempo del que emergen nuestros personajes y sus peripecias vitales. Un ayer que pasó y que no volverá. Uno de los más conocidos sonetos de guerra de nuestro poeta da comienzo con unos versos que cantan la infancia perdida: «*Otra vez el ayer. Tras la ventana / música y sol; en el jardín cercano*». La separación física e ideológica de su hermano Manuel moviliza los resortes fatigados de la memoria del poeta. Busca en el pasado un hogar y no lo halla. Encuentra en su lugar un remedo, una ilusión de lo que fue. Es la paradoja del tiempo: el ayer, siempre

evanescente, se nos escapa de las manos. Lo evocamos porque constituye el paisaje, el trasfondo moral, que nos permite habitar el presente. Pero se esconde, se difumina, *como un ayer que pasó*.

En las vicisitudes de la *memoria* de nuestros protagonistas hallamos una elocuente expresión del ambiguo vínculo que liga el ayer con nuestro presente. El franquismo, por ejemplo, evocó la *figura* de Machado como un ejemplo de español eximio, hondamente preocupado por la regeneración moral del país; mas orilló por completo otra *figura*, la del Machado *jacobino*, firmemente comprometido con los valores de la República, que solo mucho más tarde, con la democracia, sería puesta en valor. Uno se pregunta si la imagen del Machado ensimismado y abstraído en meditaciones filosóficas, el «hombre bueno» *de torpe desaliño*, no habrá sido acaso otra *figura* recreada intencionadamente por la dictadura con el fin de amnistiar sus fidelidades ideológicas.

De igual manera, la modernidad ha hecho de Lorca y Wilde dos *iconos gay*. Hay una cierta heroicidad proyectada en sus vicisitudes biográficas —avivada en gran medida por su fatídico final—, que no responde del todo a las circunstancias concretas de sus vidas. Así, Lorca vivió su condición homosexual con una cierta desenvoltura y sin que ello le acarrease mayores problemas. Muchos ligan, sin embargo, el drama íntimo que refleja su poesía, la frustración y el destino trágico de sus personajes teatrales, a angustias y perplejidades de índole sexual. Se trata de una mirada estrecha que no contempla los infinitos repliegues del corazón humano —labrados

por la terca idea de la muerte— y que, en consecuencia, desconoce el genio de Lorca al evocarlos. En consonancia, nuestros días han querido ver en su homosexualidad la causa de su asesinato. Pero esta percepción, hoy tan extendida, orilla los factores ideológicos que se esconden tras su absurdo y vil fusilamiento, y pone también de manifiesto las inquietantes avenencias de nuestros pensamientos con la realidad histórica.

Pero, más que Lorca, es Wilde quien ocupa un puesto eminente en nuestra obra. Hoy pensamos en él como una *figura* divertida, excéntrica y provocadora, que desafió los estándares morales de su tiempo y que, por ello, pagó con creces su osadía. Sin embargo, su destino fue, más bien, una cruel y amarga burla de la historia. Fue él quien, envalentonado y convencido de su victoria, interpuso una demanda por difamación contra el marqués de Queensberry, padre de su joven amante, sir Alfred Douglas. Las cosas no le salieron como esperaba y una mezquina carambola judicial puso fin a sus días dorados. No obstante la leyenda de un Wilde revolucionario, transgresor de las reglas, lo cierto es que no tuvo intención de luchar por causa alguna ni mucho menos de sacrificar su vida por ella. Al menos conscientemente. Y es que, al observar la peripecia de algunos de sus personajes femeninos —la Mrs. Erlynne de *El abanico de Lady Windermere*, por ejemplo—, nos asalta un pensamiento algo diferente. Esas mujeres, en general personajes de biografía asendereada, suscitan el escándalo y el rechazo de la «gente decente», pero acaban por ser aceptadas por quienes las habían despreciado —y

también por el espectador— con simpatía y comprensión. ¿Era eso lo que esperaba Wilde del fatídico juicio que él mismo había provocado? ¿Un espectáculo destinado a conquistar la aceptación de sus iguales? Este paralelismo no resulta en absoluto extravagante si tenemos en cuenta un principio esencial de la propia concepción estético-literaria de Wilde: la vida ha de ser una imitación del arte, y no al revés. En ese sentido, tanto en las vicisitudes de sus personajes como en las de la vida del propio Wilde se podría percibir una búsqueda inconsciente de aceptación por parte de la propia clase social; una clase de la que en cierto modo se sienten extraños a causa de una diferencia doliente.

Estas notas sobre la inconsistencia del ayer nos abocan a una consideración algo melancólica acerca de la fugacidad de las cosas, un sentimiento que se intensifica al constatar una cruda y descarnada realidad: casi todo nuestro mundo está condenado al olvido. Nos levantamos, sin embargo, ante esto, en un ejercicio de desafiante rebeldía: alzamos la voz y nos esforzamos en contar lo pasado con el fin de sustraer los rescoldos de lo vivido al apagamiento definitivo de su memoria. Cada hombre, cada generación, necesita recordar para poder vivir con medida y esperanza. De lo contrario, la sombra del pasado crece e inunda el espacio con su oscuridad, aguando la perspectiva del futuro.

Al narrar esta historia —el exilio y muerte de Antonio Machado, la autodestrucción de Wilde, la aniquilación moral de Dreyfus...—, hemos querido acercarnos a aquellos eventos que marcaron sus biografías, unos he-

chos que perduran —si bien con formas menos obvias y brutales— en el orden que configura nuestro propio mundo. El siglo XX ha conocido acontecimientos trágicos que han transformado la percepción que el ser humano tenía de sí mismo. Está en ciernes, sin embargo, una generación renuente a acometer la ineludible tarea de *recordar*. El Holocausto o la Guerra Civil española son contemplados por nuestros adolescentes con un aura de irrealidad, como un cuento ajeno a sus vidas. Una sociedad sellada por la desmemoria, atrapada en el espejismo virtual, se fragmenta como un sueño perpetuo e incoherente. Nuestros personajes fueron víctimas de fuerzas superiores a ellos: padecieron el ensañamiento del poder, la persecución por sus ideas o formas de vida, y estas experiencias, que también nos incumben a nosotros, deben ser *recordadas*.

Th. Adorno puso de manifiesto que en el hombre anida una especie de tendencia a la barbarie, de predilección inconfesable por la violencia. El Holocausto solo podía explicarse desde el reconocimiento de esta predisposición, reprimida bajo la finísima y endeble capa de la cultura. La prisión de Dreyfus es evocada aquí —no podía ser de otra manera— como un inquietante presentimiento de los campos de exterminio. El «caso Dreyfus» es la primera manifestación del antisemitismo contemporáneo, pero el odio al judío nace de la entraña misma de nuestra civilización. Una intolerancia ruin atraviesa la historia de Occidente como una savia maligna. La carta que Alfred Dreyfus escribe en su celda da cuenta de la expulsión de la palabra del plano social

y de la devastación moral que disemina un poder ajeno a la razón. Una vez desterrada la palabra, solo queda la aniquilación del *otro*. La barbarie asoma bajo la forma de un odio elemental, como una emoción muda, insumisa a toda lógica. Y dos mil años de amor al prójimo no han logrado domeñarla.

A los personajes principales que intervienen en la trama los acomuna la experiencia del exilio. «*Se canta lo que se pierde*», había escrito Machado en uno de sus últimos poemas. Reconforta pensar que, en vísperas de su muerte, el poeta pudo encontrar una brizna de esperanza en la evocación del edén de su niñez: «*Estos días azules, y este sol de la infancia*» reza el último de sus versos. Todo hombre anda por el mundo con la conciencia de no formar parte de él. De ahí que la amarga experiencia del destierro se nos antoja una perenne alegoría de nuestra condición. En el exilio no solo se produce una ruptura de las fidelidades elementales y espontáneas que sustentan una vida —la familia, los amigos, la lengua, la tierra—, sino que también se quiebra todo pronóstico y perspectiva: es, en definitiva, el ocaso de la esperanza. El exilio de Machado está sazonado con la amargura de la derrota, el de Zola con el deshonor y la calumnia, el de Wilde con lo irremisible de su autodestrucción, el de Dreyfus, quizás el destierro más devastador de todos, con la soledad de la muerte moral.

Pero lo que esta obra narra en un sentido literal —porque todo cuanto en ella se cuenta es, al fin y al cabo, el recuerdo de don Antonio— es la intrahistoria de un sentir, la gestación de una transformación, el

destilado de una mirada sobre el mundo. Es él quien da cuenta de los encuentros afortunados y las sorpresas que nos depara el azar, de la desazón de la existencia, de las ideas del antes y las del ahora. Ante Pauline recoge en sus adentros los ecos de aquellos encuentros de juventud, acusa el sinsentido de una guerra fratricida, y barrunta también el fragor de la guerra mundial. Un tiempo de zozobra. Como todos, quizás. La vida es cambio, y el yo de hoy es solo un deudo lejano del de ayer. La crisálida del yo machadiano está ahora a punto de alcanzar su transformación definitiva, auspiciada por el silencioso soplo de la muerte. Y ese último *yo* se prolonga en el tiempo, en la eternidad. En la palabra.

**COMO
UN AYER
QUE
PASÓ**